

KENEN SANAT JA TARINAT?

Tietokirjallisuus kaunokirjallisuuden lähteenä

Sanna Nyqvist

Syyskuussa 2015 ruotsalainen toimittaja ja tietokirjailija Jan Bergman syytti julkisesti menestyskirjailija Jan Guillouta oman kirjansa varastamisesta. Bergman oli vuotta aiemmin julkaissut Ruotsin toisen maailmansodan aikaista tiedusteluhistoriaa käsittelevän tietokirjan, jota Guillou oli hyödyntänyt vasta ilmestyneessä romaanissaan *Sininen tähti* (*Blå stjärnan*, 2015). *Expressen*-lehdessä julkaisemassaan puheenvuorossa Bergman piti kohtuuttomana sitä, miten suoraan Guillou oli siirtänyt tietokirjan aihepiirin ja henkilöhahmot osaksi omaa teostaan.

Kysymykset siitä, miten paljon kaunokirjailija voi käyttää tietokirjailijoiden teoksia ja miten lähteiden käytöstä tulisi ilmoittaa, ovat herättäneet 2000-luvulla paljon keskustelua. Venla Hiidensalon historiallisen romaanin *Sinun tähtesi* (2017) arvostelussa kriitikko ja tietokirjailija Helena Ruuska kehui romaanin tarkkaa ajankuvaa mutta huomautti lähdetietojen puutteesta: ”Kirjailija olisi voinut merkitä lähdeluetteloon tarkemmin, mistä hän on minkin ajankuvan napsinut. Mutta kaunokirjailijan ei tarvitse tietokirjailijan tavoin merkitä lähteitään. Outo perinne.”¹

Puutteellisesta lähteiden käytöstään on saanut kritiikkiä muiden muassa Panu Rajala, joka oli ympännyt *Intoilija*-romaaninsa (2015) pitkiä katkelmia romaanin päähenkilön, valokuvaaja ja matkakirjailija I. K. Inhan omista teoksista. Raija Orasen *Auroraan* (2014) liittämät

1. Ruuska 2017. Hiidensalon romaanin lopussa on laaja kiitososio, jossa mainitaan useita tietokirjailijoita, sekä lisäksi listamuotoinen lähdeluettelo. Ruuska olisi siis toivonut tätäkin tarkempaa lähteiden dokumentointia.

kirjekatkelmat todettiin puolestaan tekijänoikeusneuvostossa liian laajoiksi lainauksiksi, jotta ne olisi voinut sisällyttää romaaniin lähdettä ja kääntäjää mainitsematta.²

Maa­l­ma­lla useat tunnetut kirjailijat ovat kohdanneet kritiikkiä tietokirjallisuuden liiallisesta hyödyntämisestä. Dan Brown joutui oikeudessa vastaamaan syytökseen, jonka mukaan *Da Vinci-koodi* (*The Da Vinci Code*, 2003; suom. 2004) perustuisi liiaksi Michael Baigentin ja Richard Leigh’n tietoteokseen *Holy Blood, Holy Grail* (1982), ja Ian McEwanin laajat sanatarkat lainaukset toisen maailmansodan aikaista sotasairaalan arkea kuvaavista muistelmista *Sovitus*-romaanissa (*Atonement*, 2001; suom. 2002) herättivät sekä närkästyttä että kärkeäitä puolustuspuheenvuoroja.³

Kaikkissa näissä tapauksissa tietokirjailija tai tietokirjailijan puolesta­puh­uja on pitänyt kaunokirjailijan lähteidenkäyttöä ja lainaamista epäasiallisena. Kritiikeissä toistuvat kolme teemaa: kaunokirjailija on lainannut liikaa, hän on vääristellyt lainaamaansa aineistoa ja saanut ansaitsematonta hyötyä tietokirjailijan työpanoksesta. Syytöksissä on usein puhuttu plagioinnista tai varastamisesta.

Tutkin tässä luvussa sitä, millaisiksi tieto- ja kaunokirjallisuuden lajityypit hahmottuvat julkisuudessa huomiota herättäneiden kiistojen valossa. Millaisiin käsityksiin tekijyydestä ja tekstin omistajuudesta kiistoissa vedotaan? Miten lainaamista oikeutetaan, ja mikä on tekijänoikeuslain merkitys kiistojen ratkomisessa? Mitä laajempia eettisiä näkökohtia lainaamiseen liittyy? Etsin vastauksia näihin kysymyksiin analysoimalla tietokirjailija Bergmanin ja kaunokirjailija Guilloun tapausta mutta kuljetan mukana myös muita ajankohtaisia koti- ja ulkomaisia lainaamista koskevia skismoja osoittaakseni, miten kiistoissa toistuvat tietyt piirteet ja väärinkäsitykset.

2. Olen käsitellyt Rajalan ja Orasen tapauksia Outi Ojan kanssa kirjoittamassani teoksessa, ks. Nyqvist & Oja 2018, 48–54, 57–58; Orasesta ks. mts. 92–94.

3. Dan Brownin oikeudenkäynnistä ks. Oels 2016, 174–175. McEwanin tapauksesta ks. Alden 2009; Random House 2007.

Niin lukijoiden mielikuvissa, kirjallisuusinstituution luokituksissa kuin kirjallisuudentutkimuksen lajijärjestelmissäkin kaunokirjallisuus ja tietokirjallisuus on totuttu erottamaan toisistaan.⁴ Kaunokirjallisuus on lähtökohtaisesti keksittyä, fiktiota, kun taas tietokirjallisuus perustuu tosiin uskomuksiin ja todennettaviin faktoihin. Kirjallisuudentutkija Dorrit Cohnin mukaan fiktio luo oman maailmansa, jolla ei välttämättä ole suhdetta fiktion ulkopuoliseen todellisuuteen.⁵ Tietokirjallisuudessa puolestaan kirjoitus on aina pakotettu viittaamaan itsensä ulkopuolelle.

Yksi tärkeä tapa, jolla tietokirjallisuus rakentaa viittaussuhdetta itsensä ulkopuoliseen todellisuuteen, on lähteiden käyttö. Tietokirjailijan luomistyössä keskeisellä sijalla ovat toisten kirjoittajien tekstit ja niistä saatu informaatio. Tietokirjallisuudessa onkin tarkat periaatteet siitä, miten lähteet tulee ilmaista. Tiukimmat säännöt koskevat tieteellistä kirjoittamista, mutta myös suurelle yleisölle laadituissa tietokirjoissa käytetään lähdeviitteitä tiedon alkuperän varmentamiseksi. Samalla tietokirjailija tekee lukijoilleen selväksi, mikä on hänen oman työnsä tulosta, mikä muilta lainattua. Lainaukset ja niitä tukeva viiteapparaatti tekevät tiedon tuottamisen ja leviämisen verkostot näkyviksi. Niiden avulla kirjoittaja kertoo aiheestaan mutta myös sen tutkimisesta.

Myös kaunokirjallisuus perustuu paljolti jo olemassa oleviin teksteihin, vaikka kirjailijan persoonan ja kuvittelukyvyn julkinen ylistäminen välillä häivyttääkin tämän piirteen lukijoiden mielistä. Kaunokirjailija on lukemiensa tekstien summa: kaikki ne vaikuttavat hänen kielikykyynsä ja mielikuvitukseensa. Lisäksi kaunokirjallinen keksiminen edellyttää usein paljon taustatyötä. Esimerkiksi historiallista fiktiota ei voi kirjoittaa ilman lähdeteoksia. Kaunokirjailija lukee laajasti kohdehenkilöään tai kohdeaikakauttaan koskevaa tutkimusta ja alkuperäislähteitä mutta täydentää niistä saamiaan tietoja keksityillä elementeillä. Historiallisen fiktion tavoin monet muut lajit (esimerkiksi tieteisjännäri) ja aiheet (vaikkapa harvinaisesta sairaudesta kärsivä henkilö-hahmo) vaativat kirjoittajaltaan perehtymistä tutkimuskirjallisuuteen.

4. Klassinen teos lajien erosta on Dorrit Cohnin *Fiktion mieli* (1999; suom. 2006). Nykytutkimuksessa huomiota on yhä enemmän kiinnitetty lajien sekoittumiseen (ks. esim. Skov Nielsen, Phelan & Walsh 2015).

5. Cohn 2006, 23–28.

Harvassa lienevät ne kaunokirjailijat, jotka eivät lainkaan tee taustatyötä teoksiaan varten vaan keksivät kaiken omasta päästään.

Kaunokirjailijoilta ei kuitenkaan edellytetä lähteiden merkitsemistä ja vaikutteiden paljastamista. Kaunokirjallisuus on aina intertekstuaalista, siinä kuuluvat muiden tekstien äänet.⁶ Intertekstuaalisuus ei käsitteenä edellytä kirjailijan tietoista panosta: intertekstuaalisuutta ovat myös sellaiset tekstien väliset yhteydet, jotka hahmottuvat vasta lukijan mielessä. Kirjailija ei aina itsekään tiedä, mistä kaikkialta vaikutteet ovat hänen tekstiinsä tiensä löytäneet, tai hän saattaa muokata vapaasti laajoja aineistoja siten, että lopputuloksesta voi hänen itsensäkin olla vaikeaa enää jäljittää alkuperäislähteitä.

Yksi keskeinen käytännön ero tietokirjallisuuden ja kaunokirjallisuuden välillä on siis erilainen suhtautuminen teksteihin luovan työn lähtökohtina. Tietokirjallisuudessa painotetaan lähteiden merkitsemistä lainauksin, lähdeviittein ja lähdeluetteloin; kaunokirjallisuudessa puolestaan arvostetaan sitä synteisiä, jonka kirjailija luo kaikesta lukehasta ja kokemastaan. Ero näkyy myös käytetyissä käsitteissä. Vaikka tietokirjallisuuskin on pohjimmiltaan intertekstuaalista, tätä käsitettä harvoin käytetään sen yhteydessä, sillä intertekstuaalisuuteen liittyy ajatus tekstien vapaasta liikkeestä ja (osittaisesta) yhteen sulautumisesta. Tietokirjallisuudessa viittauskäytännöillä nimenomaan pyritään estämään lainattujen tekstien sekoittuminen uuteen tekstiin.

Dorrit Cohnin lajierottelussa keskeisellä sijalla ovat tietyt kerronnan keinot. Tietokirjailija ei esimerkiksi voi mennä kohdehenkilönsä nahkoihin ja kuvitella tämän tuntoja.⁷ Eläytyvä esittäminen on kuitenkin historian hämärästä alkaen ollut yksi historiankertomisen keinoja, ja 1900-luvun loppupuolelta lähtien se on vahvistunut ja muotoutunut omaksi alalajikseen, kertovaksi tietokirjallisuudeksi tai luovaksi tietokirjallisuudeksi.⁸ Siinä tietoaineisto yhdistyy fiktiosta tuttuihin kerrontateknikoihin. Englanniksi kertovasta tietokirjallisuudesta käytetään termiä *creative nonfiction*, luova tietokirjallisuus, mikä kertoo, että sen kirjoittajalta edellytetään samaa kuin kaunokirjailijalta, nimitäin ilmaisun ja esitystavan luovuutta.

6. Intertekstuaalisuuden käsitteestä ks. esim. Allen 2000; Steinby 2013, 47–50.

7. Cohn 2006, 55–56.

8. Karjula & Mahlamäki 2017, 8–11.

Juonen rakentelulla, elävällä henkilökuvauksella ja eläytyvällä esityksellä tietokirjailija jäsentelee tietoaineistonsa houkuttelevaan ja mukaansatempaavaan muotoon. Jotkut kirjoittajat täydentävät tarinan aukkoja keksimällä tai muuttamalla faktoja, jolloin ero fiktion ja faktan välillä ei välttämättä näy lukijalle. Tietokirjallisuuden perinteeseen lajin yhdistää lähteiden käyttö: kertovassakin tietokirjallisuudessa on yleensä lähdeluettelo, usein myös selittävä jälkisana, jossa kirjailija kertoo työskentelymetodistaan ja kirjoittamistavastaan.

Ero tieto- ja kaunokirjallisuuden välillä on kaventunut myös toisesta suunnasta: kaunokirjallisuudessa on jo pitkään arvostettu tosipohjaisia lajityyppejä, mikä näkyy vaikkapa historiallisen romaanin, jännärien ja autofiktion suosiossa 1900-luvun jälkipuolelta nykypäivään. On ilmeistä, että lukijat arvostavat kirjailijan taitoa toden tunnun luomisessa ja myös lukevat fiktiota hankkiakseen tietoa.

Erilaiset tavat käyttää toisten tekstejä ovat siis lajieroa ylläpitävä voima, kun taas yhteiset kerronnan keinot ja tietosisällön korostuminen monesti yhdistävät nykypäivän tieto- ja kaunokirjallisuutta. Rajan hälveneminen yhdellä saralla saattaa johtaa tilanteeseen, jossa muidenkin rajojen merkitys joutuu kyseenalaiseksi. Tietokirjailijoiden kritiikki heidän luovan työpanoksensa omimisesta johtaa helposti vaatimukseen, että kaunokirjallisuudessa pitäisi noudattaa samoja lähteiden käytön tapoja kuin tietokirjallisuudessa.

HYÖDYNTÄMISTÄ VAI HYVÄKSIKÄYTTÖÄ?

Kaksi päivää sen jälkeen, kun ensimmäiset arviot Jan Guilloun uudesta romaanista *Sininen tähti* oli julkaistu syyskuussa 2015, *Expressen*issä ilmestyi juttu otsikolla ”Jan Guillou varasti kirjani”.⁹ Puheenvuoroartikkelin kirjoittaja Jan Bergman oli vuotta aiemmin julkaissut kertovan tietokirjan *Sekreterarklubben: C-byråns kvinnliga agenter under andra världskriget*, jonka aiheena on Ruotsin valtion vakoilutoiminta toisen maailmansodan aikana ja erityisesti ”seireeneiksi” tai ”pääskyiksi” kutsutut naiset, jotka soluttautuivat tietolähteiden läheisyyteen. Tiedusteluyksikkö C-toimisto lakkautettiin ja sen asiakirjat tuhottiin toisen maailmansodan lopulla, joten osaston toiminnasta on jäänyt vain

9. Bergman 2015.

vähän arkistolähteitä. Bergman oli päässyt aiheeseen käsiksi haastatteleamalla vielä elossa olevia ”sihteeriklubin” naisia, joista yksi oli hänen äitinsä.

Expressenin artikkelissa Bergman kertoi löytäneensä Guilloun toisen maailmansodan aikaan sijoittuvasta romaanista roppakaupalla viittauksia omaan *Sekreterarklubben*-teokseensa. Bergmanin mukaan Guillou oli lukuisten yksityiskohtien ohella napannut tietokirjasta yhden kokonaisen jakson ja ympännyt tämän romaaniinsa ”taitamattomasti ja kömpelösti”.¹⁰ Vaikka Guillou kirjansa jälkisanassa tuo esille kiitollisuudenvelkansa Bergmanille, Bergman koki, että Guilloun olisi pitänyt pyytää lupa *Sekreterarklubbenin* käyttöön romaaninsa aineistona.

Kirjelmänsä loppupuolella Bergman esittää neljä kysymystä: ”Kuinka paljon toinen kirjailija saa ’lainata’ toisen tekijän kirjallisesta teoksesta? Milloin ’laina’ muuttuu ’varkaudeksi’? Miten pitkälle sitaattioikeus oikein ulottuu? Miten oikeastaan on tekijänoikeuksien laita?”¹¹ Samat kysymykset nousevat toistuvasti esille sellaisten lainaus tapausten yhteydessä, joissa lainattu kirjailija kokee tulleen epäreilusti kohdelluksi.

On huomionarvoista, että Bergman laittaa keskeiset käsitteet – lainan ja varkauden – lainausmerkkeihin. Molemmat ovat metaforia: kirjailija ei voi palauttaa lainaansa takaisin, eikä toisaalta varkaus millään lailla vähennä sen kohteena olevan kirjailijan omaisuutta. Teos, josta lainataan, ei turmellu. Vaikutteiden ottamiselle ei ole yksiselitteisiä ja neutraaleja käsitteitä, vaan niistä puhutaan arvolatautuneilla kielikuvilla, jotka jo ennalta määrittävät kehyksen, josta ilmiötä lähestytään.¹²

Toiseksi Bergmanin kysymyspatterista käy havainnollisesti ilmi, miten toisen kirjoittajan teoksen hyödyntämisen oikeutusta voidaan lähestyä erilaisista näkökulmista. Kysymys voi olla sekä ammattieettinen että tekijänoikeudellinen. Lisäksi Bergman tuo kirjoituksessaan epäsuorasti esille myös laajemman eettisen näkökannan. Hän kirjoittaa, miten

10. Bergman 2015; suom. S. N.

11. Bergman 2015; suom. S. N.

12. Varkauden, lainan ja lahjan metaforista kirjallisten vaikutteiden ja inspiraation lähteiden yhteydessä ks. Nyqvist 2018.

[n]äille hyväksikäytetyille, joskus pahoinpidellyille ja jopa raiskatuille naisille oli tärkeää, että heidän tarinansa kerrotaan heidän ehdoiltaan ja oikeassa yhteydessä sekä sellaisen henkilön toimesta, jolla on heidän luottamuksensa. He pelkäsivät sitä, että joutuisivat uudestaan hyväksikäytetyiksi ja ikään kuin uudestaan välineellisesti raiskatuiksi. (Bergman 2015; suom. S. N.)

Bergman siis argumentoi kirjan aiheen olevan niin sensitiivinen, ettei sitä saisi vapaasti hyödyntää.

Vastaava näkemys on esiintynyt myös holokaustia käsittelevän fiktion yhteydessä. Kun kirjoitetaan fiktiota poikkeuksellisen järkyttävistä historian tapahtumista, kirjoittajalta edellytetään erityistä herkkyyttä tapahtumien erityislaatuisuudelle ja niiden kokijoiden kärsimyksille. Esimerkiksi yhdysvaltalainen kirjallisuuden professori Joel Shatzky on hahmotellut esteettiset ja eettiset kriteerit sille, millainen holokaustin käsittely kaunokirjallisuudessa olisi perusteltua.¹³

Tarkastelen seuraavaksi Bergmanin esittämää varkaussyytöstä ammattieettisestä, tekijänoikeudellisesta ja laajemmasta eettisestä näkökulmasta ja otan esille myös muita tapauksia tieto- ja kaunokirjallisuuden rajankäynnistä, joissa nämä näkökulmat aktivoituvat. Vaikka lainauskiistoissa on tapauskohtainen omalaatuisuutensa, niissä myös toistuvat samat syytösten ja argumentaation logiikat.¹⁴

LAINAAMISEN ETIIKKA JA KIRJAILIJAN AMMATTITAITO

Kuten Helena Ruuska Venla Hiidensalon Edelfelt-romaanin arviossa toi esille, tietokirjailijaa sitovat tietyt konventiot lähteiden merkitsemisestä. Voidakseen arvioida tiedon luotettavuutta lukijan on tiedettävä, mihin tietokirjoittaja argumentaationsa tai kerrontansa perustaa. Tiedon luotettavuuden ja tarkistettavuuden lisäksi viitekäytännöllä on kaksi muutakin tärkeää funktiota. Viitteiden avulla kirjoittaja antaa kunnian sille, joka on aihetta aiemmin tai syvällisemmin tutkinut, ja ohjaa lukijaa syvemmälle aiheeseen.

13. Shatzky 1991. Vrt. myös D.M. Thomasin *Valkoisen hotellin* tapaus, johon viitataan myöhemmin tässä luvussa.

14. Nyqvist & Oja 2018, 53–54.

Kaunokirjallisuudessa ei sen sijaan ole mitään selkeitä sääntöjä lainausten ja lähteiden merkitsemiselle. Osan lainauksista on tarkoituskin jäädä hieman katveeseen, ja riippuu lukijan kompetenssista, tunnistaako hän lainauksen vai ei. Lainaus saattaa olla tarkoituksellisesti muunneltu tai virheellinen: esimerkiksi muistin vääristymiä hienosyisesti kuvaava Marcel Proust (tai hänen alter egonsa minäkertoja Marcel) siteeraa toisia kirjailijoita yleensä väärin teoksessa *Kadonnutta aikaa etsimässä* (*À la recherche du temps perdu*, 1913–1927; suom. 1968–2007). Ainoa paikka, jossa kaunokirjallisuudessa johdonmukaisesti käytetään lähdeviitettä sitaatin yhteydessä, on kirjan tai luvun aloittava motto, jos kirjailija on sellaisia päättänyt käyttää.

Käytettyjä tietolähteitäkään ei kaunokirjallisiin teoksiin säännönmukaisesti merkitä. Lähdeluettelot ovat kuitenkin 2000-luvulla yleistyneet kaunokirjallisuudessa, etenkin historiallisissa romaaneissa.¹⁵ Kuten Jan Bergmankin toi kiistakirjoituksessaan esille, Jan Guillou ei ollut piilotellut lähteitään. Kyse ei ollut plagioinnista vaan ”varastamisesta”.

Lähdeluetteloiden yleistymisen taustalla on useampia syitä. Ensimmäkin lähteiden mainitseminen kertoo kunnioituksesta tietokirjallisuutta ja sen tekijöiden työpanosta kohtaan. Esimerkiksi Johanna Holmström kirjoittaa Seilin saarelle eristettyjä mielisairaita naisia koskevan romaaninsa *Sielujen saari* (*Själarnas ö*, 2017) kiitos-osiossa seuraavasti: ”Haluan aivan erityisesti kiittää Jutta Ahlbeck-Rehniä väitöskirjasta *Deagnostisering och disciplinering: medicinsk diskurs och kvinnligt vansinne på Själö hospital 1889–1844*. Ilman väitöskirjaasi ei tätäkään kirjaa olisi.” Teksti jatkuu tunnepitoisena kuvauksena Ahlbeck-Rehnin tutkimuksen merkityksestä ja päättyy sanoihin: ”Kiitos, että löysit nuo naiset ja luovutit heidät minun maailmaani.”¹⁶

Romaanin alkulähteistä syntyy kuitenkin toisenlainen kuva *Sielujen saaren* alussa, jossa Holmström (tai kirjan kertojaksi ajateltava hahmo) kirjoittaa:

15. On huomattava, että kaunokirjailijat mainitsevat lähdeluetteloissaan ja taustoittavissa jälkisanoissaan nimenomaan tietoteoksia. Teokseen vaikuttaneita toisten kaunokirjailijoiden teoksia ei ole tapana kertoa. Taustalla hämmöttää ajatus, että kaunokirjallisuuden sisäiset yhteydet ovat erilaista intertekstuaalisuutta kuin yhteydet kaunokirjan ja tietokirjan välillä.

16. Holmström 2017, ”Kirjailijan kiitokset”; suom. Jaana Nikula.

Löysin Amandan Turun maakunta-arkistosta eräänä lämpimänä syyspäivänä vuonna 2015. Yhtäkkiä hän vain oli kansiossa edessäni. Hän suorastaan räjähti sivuilta esiin, niin kiivas oli hänen temperamenttinsa ja taipumuksensa ärjyä, raivota ja komennella. (Holmström 2017, ”Muutama sana aluksi”; suom. Jaana Nikula.)

Esipuhe on selvästi romaanin fiktiivisestä maailmasta erillinen kokonaisuus. Kahden erilaisen syntyhistorian esittäminen romaanin yhteydessä jättää lukijan epätietoiseksi siitä, mistä kirjan keskushenkilö siis on peräisin, Holmströmin omasta arkistotutkimuksesta vai Ahlbeck-Rehnin väitöskirjan sivuilta.

Holmströmin kuvaus arkistopapereiden kahinasta kertoo joka tapauksessa toisen tyyppillisen syyn lähteiden luettelulle: kirjailija haluaa tuoda esille omaa työpanostaan kirjan taustatöissä. Monille kirjailijoille on kunnia-asia, että ”faktat ovat kohdallaan”.¹⁷ Samalla lukija pääsee käsiksi alkuperäislähteisiin, jos on kiinnostunut seuraamaan kirjailijan jäljillä tutkimuksen tai alkuperäisdokumenttien maailmaan.

Kirjailijakunta on Pohjoismaissa ja muuallakin länsimaissa korkeasti koulutettua: kirjailijat osaavat etsiä tietoa monipuolisesti, ja heillä on valmiudet syvälliseen lähdetyöhön. Kolmas syy lähdeluetteloiden lisääntymiseen saattaa liittyä tähän: kun taustatyö fiktiota varten muistuttaa akateemisissa opinnoissa tehtyä työtä, lähdekäytännöt siirtyvät helposti akateemisesta kirjoittamisesta fiktion.

Lähdeluetteloiden ja kiitosten merkitseminen liittyy myös tekijäkäsityksen muutokseen. Vaikka kirjailija nostetaan edelleen markkinoinnissa ja julkisuudessa jalustalle, on yleisesti tiedossa, että kirjan tekemiseen osallistuvat monet muutkin ihmiset. Kaunokirjoissa on alkanut näkyä myös kiitoksia kustannustoimittajille ja ateljeekriitikoille, ja lähteiden mainitseminen on osa laajempien taustajoukkojen tuomista esille.

Viidentenä ja negatiivisena kimmokkeena lähteiden mainitsemiselle saattaa olla pelko plagiointisyystöksistä tai ”aiheiden anastamisesta”. Tällaista keskustelua käytiin Anja Kaurasen *Pelon maantiede* -romaanin (1995) yhteydessä, minkä jälkeen Kauranen on alkanut teostensa jälkisanoina avata romaaniensa lähdepohjaa.¹⁸ Myös Raija Oranen on

17. Ks. myös Oels 2016, 181.

18. Kaurasen tapausta analysoi Oja teoksessa Nyqvist & Oja 2018, 280–308.

lisännyt romaaneihinsa lähdeluettelot sen jälkeen, kun tekijänoikeusneuvosto katsoi hänen rikkoneen tekijänoikeuslakia, koska hän oli jättänyt käyttämiensä dokumenttien kääntäjät ja lähteet mainitsematta.¹⁹

Vaikka siis kaunokirjailijoilla voi olla monia syitä tuoda esille lähteitään, niitä koskevan normiston puuttumisen huomaa siitä, että lähteistä voidaan viestiä erilaisilla, tarkkuudeltaan hyvin vaihtelevilla tavoilla. Joskus lähdetiedot löytyvät nimiölehden jälkeen niin sanotulta *copyright*-sivulta. Joskus ne on ilmoitettu tietokirjallisuuden mallin mukaan teoksen lopussa aakkostettuna lähdeluettelona. Toisinaan kirjailija kuvailee käyttämiään lähteitä vapaamuotoisessa jälkisanassa. Alaviitteet tai tekstin sisäiset viitteet ovat perin harvinaisia – nykykirjallisuudessa ne yleensä liittyvät joko parodiseen tarkoitukseen tai kokeilevuuteen, mikä kertoo niiden poikkeavan selvästi kaunokirjallisuuden tavanomaisista käytännöistä.

Tietoisuus siitä, milloin ja miten lähteistä kannattaa viestiä – tai kannattaako ollenkaan –, kuuluu siis nykyään kaunokirjailijan ammattitaitoon. Kirjailija joutuu punnitsemaan, mikä merkitys lähteiden ilmaisemisella on teoksen kokonaisuudelle. Lukijat eivät niitä kaunokirjalta odota, mikä näkyy teosten vastaanotossa. Esimerkiksi 1600-luvun Englantiin ja St. Helenalle sijoittuvassa, ajankuvaltaan runsaspiirteisessä Olli Jalosen *Taivaanpallossa* (2018) ei ole minkäänlaista lähdeluetteloa, mutta sitä ei ole teoksen arvioissa kummasteltu, vaikka ajankuvan rakentamiseksi Jalosen on oletettavasti täytynyt perehtyä valtavaan aineistoon. Ehkä juuri aineiston mittavuus tekee *Taivaanpallon* kaltaisissa romaaneissa hankalaksi siitä ilmoittamisen: siinä missä tietokirjojen lähdeluettelot voivat hyvinkin olla yli kymmen-sivuisia, kaunokirjassa harvoin tapaa kahta sivua pidempää luetteloa. Yleensä kaunokirjailijat ilmoittavat vain lähteitä, joita ovat selvästi käyttäneet paljon: jokaista tiedonhippua tai sitaatinpätäkää ei ole mielekäästä raportoida.

19. Tekijänoikeusneuvosto 2015; Nyqvist & Oja 2018, 92–94. Orasen kustantaja oli lähdejupakan aikaan Teos. Kiistassa oli kyse nimenomaan kääntäjän tekijänoikeuksista, ja onkin kiinnostavaa, että niin ikään Teoksen kustantamassa Juha Hurmeen *Niemessä* (2017) on lueteltu kirjallisuussitaattien kääntäjät mutta ei niitä epäilemättä runsaslukuisia tietokirjallisuuden lähteitä, joiden pohjalle Hurme on *Niemensä* pystyttänyt.

Historiallisista romaaneistaan ja todentuntuisista jännäreistään tunnettu Jan Guillou on kirjailijana riippuvainen tietokirjallisuudesta lähteenä. Bergmanin hampaisiin joutunut *Sininen tähti* -romaani on viides osa Guilloun 1900-lukua kuvaavaa eepistä *Suuri vuosisata* -teossarjaa. Sarjan kolmannen osan *Punaisen ja mustan välissä* (*Mellan rött och svart*, 2013; suom. 2014) jälkisanassa Guillou kirjoittaa seuraavasti:

Kaunokirjallisuudessa ei ole – – moraalista velvoitetta tehdä selvää käytetyistä lähteistä, ja onneksi niin. Koska olen kuitenkin tietysti lainannut ja varastanut, plagioinut, parodioinut eri tyylilajeja, lähes siteerannut, ylitulkinnut ja vääristellyt paljon sitä, mitä olen löytänyt toisten kirjoista, päädyin lopulta eräänlaiseen sovitteluratkaisuun. (Guillou 2014, 375; suom. Taina Rönkkö.)

Guilloun sovitteluratkaisu on luetella keskeiset lähdeteokset ilman sen kummempaa tilintekoa niiden käyttötavoista.

Suuri vuosisata -sarjan yhdeksännen osan *Den andra dödssynden* (2019) jälkikirjoituksessa Guillou niin ikään painottaa kaunokirjailijan vapautta verrattuna tieteentekoon: ”Ei ole tarpeen ilmoittaa kirjallisia lähteitä. Tämä on romaani eikä tohtorinväitöskirja.”²⁰ Silti hän mainitsee nimeltä kolme tietoteosta, joista on ammentanut romaaniinsa.

Guilloun sanat edustavat yleisempääkin näkemystä. Monet kaunokirjailijat kokevat, että heillä on oikeus hyödyntää, jopa ”varastaa”, kaikkea, mitä saatavilla on. Esimerkiksi Jari Tervo pitää varastamista suorastaan kirjailijan tehtävänä ja kommentoi omaa työskentelytapaansa seuraavasti: ”Kaikki, mikä ei ole erikseen pultattu seinään, lähtee mukaan.”²¹ Guilloun ja Tervon lausunnot ilmentävät ammattieetosta, jossa tekijän vapaus on tärkein arvo.

Suuri vuosisata -sarja on kokonaisuudessaan kiehtova esimerkki kaunokirjailijan lähdetyöskentelystä. Sarjan romaanit noudattavat samaa kaavaa: ne ovat nopeatempoista mutta ajankuvaltaan lavean realistista ja tarkkaa kerrontaa. On siis loogista olettaa, että Guillou on käyttänyt tietokirjallisuutta sekä inspiraation lähteenä että todentunnun

20. Guillou 2019, jälkisanat; suom. S. N.

21. Tainola 2015.

rakentamisessa jokaista osaa kirjoittaessaan. Kuitenkin vain neljässä sarjan yhdeksästä osasta on lähdeluettelo.²² Guilloun epäjohtonmukainen tapa valottaa romaaniensa taustoja kuvastaa nykykirjailijan riskitriitaista suhtautumista kaunokirjallisuuden lähdeviitteisiin. Jokin saa Guilloun välillä naputtelemaan jälkisanoja, vaikka hänen mukaansa siihen ei ole velvoitetta.

Bergmanin kirjelmän synnyttämässä julkisessa keskustelussa kiinnitettiin lainaamisen oikeutuksen yhteydessä myös huomiota kirjojen lajiin ja ilmestymisaikoihin.²³ Kirjallisuusinstituutiossa (ja myös tekijänoikeusjuridiikassa) lainaamista lajirajan ylitse pidetään hyväksyttävämpänä kuin lainaamista lajin sisällä, etenkin jos teokset ovat samankielisiä ja ilmestyneet suunnilleen samaan aikaan. Lajirajat ylittävistä lainaamisesta tekee sallitumpaa se, että teokset eivät kilpaile samoista yleisöistä. Lisäksi lajien konventiot ovat usein niin erilaisia, että kirjailija joutuu muokkaamaan ja mukauttamaan lainaamaansa aineistoa huomattavasti, jolloin muokkaustyö toimii osoituksena hänen omasta luovuudestaan.

Näin ollen se, että Johanna Holmström on löytänyt romaaninsa päähenkilön Jutta Ahlbeck-Rehnin väitöskirjasta, ei ole mitenkään ongelmallista, mutta jos hän olisi saanut idean kirjaansa ja sen päähenkilöön kirjailijakollega Katja Kallion Seili-aiheisesta romaanista *Yön kantaja* (2017), koettaisiin tilanne arvatenkin huomattavan paljon pulmallisemmaksi. Todellisuudessaan sekä Kallio että Holmström ammensivat Ahlbeck-Rehnin tutkimuksesta ja vain sattuivat julkaisemaan Seiliromaaninsa samaan aikaan.

Expressenin puheenvuorossaan Bergman ei sananvalinnoissaan tai argumentaatioissaan millään lailla tuo esille sitä, että hänen ja Guilloun teokset kuuluvat eri lajityyppeihin. Bergman kutsuu sekä *Sekreterarklubbenia* että *Sinistä tähteä* vain ”kirjaksi”, ei tietokirjaksi ja romaaniksi. Vielä selkeämmin lajieron häivyttävä rinnastus tulee esille Bergmanin kysymyksessä: ”Kuinka paljon toinen kirjailija saa ’lainata’ toisen tekijän kirjallisesta teoksesta?”²⁴ Kyse ei olekaan enää lähdetietojen käyttämisestä ja muokkaamisesta vaan kahden tasaveroisen kirjailijan välisestä kiistasta, jossa toinen on epäilemättä hyödyntänyt toisen työtä.

22. Sarjan yhdeksäs ja toistaiseksi viimeisin osa *Den andra dödssynden* ilmestyi syyskuussa 2019.

23. Esim. Liljestränd 2015; Tiberger 2015; Ågren 2015.

24. Bergman 2015; suom. S. N.

Lajieron hälventäminen tuntuu olevan toistuva strategia lainaamista koskeissa kiistoissa, joissa osapuolina ovat tietokirjailija ja kaunokirjailija. Kun venäläiskirjailija Viktor Suvorov syytti Ilkka Remestä teoksensa *Akvaario* (*Aquarium*, 1985; suom. 1989) plagioinnista, hän mainitsi alkuperäisteoksen olevan fiktiota ja oman mielikuvituksensa tuotetta. Remes, kuten myös Suvorovin teoksen brittiläinen kustantaja, olivat kuitenkin olleet siinä uskossa, että *Akvaario* on todenperäinen muistelma Suvorovin vuosista Neuvostoliiton tiedustelutehtävissä.²⁵ Myös kahdessa Raija Orasta vastaan tekijänoikeusneuvostoon nostetussa jutussa lausunnon pyytäjä on väittänyt Orasen käyttämää lähteestä fiktioksi tai romaaniksi, vaikka teokset ovat kirjastoluokkienkin perusteella tietokirjoja.²⁶

Bergmanin tapauksessa lajieron vähättely on sikäli perusteltua, että hänen teoksensa on narratiivista tietokirjallisuutta, siis romaanikerronnasta keinonsa lainaavaa tekstiä. *Sekreterarklubbenin* painettu lajimäärä on ”dokumentär spionberättelse” eli dokumentaarinen vakoojakertomus. Bergman ei teoksensa esipuheessa tai jälkisanassa kerro kirjoitustavastaan, joten lukijalle jää hieman epäselväksi, mikä teoksessa on keksittyä aineistoa, mikä puolestaan perustuu dokumentteihin. Teoksessa ei myöskään ole listamuotoista lähdeluetteloa, eli sikäli se eroaa tyypillisestä tietokirjasta, vaikka Bergman jälkisanassa tekeekin selkoa käyttämistään arkistolähteistä ja väittää teoksensa kertovan tositahtumista vääristelemättä.

Sekreterarklubbenin romaanimaisuus tulee esille jo heti teoksen ensiriveiltä:

Pyöreä vihreäkupuinen lamppu valaisi heikosti pienen pöydän ikkunan ääressä. Lyijykynännsä liikkui nopeasti viivoitetulla paperiarkilla.

Oli elokuun 31. päivän myöhäisiltä vuonna 1939, ja nuori nainen istui työtakissaan ja kirjoitti kauneimmalla käsialallaan. Hän ajatteli postittaa kirjeen seuraavana päivänä. (Bergman 2014, 15; suom. S. N.)

Nämä rivit toimivat johdantona kirjedokumenttiin, jota Bergman lainaa laajasti. Seuraavan luvun alussa kerronta mukailee aikaisten tuntoja

25. Paananen 2008.

26. Nyqvist & Oja 2018, 93–94.

sodan uhan alla ja siirtyy sitten päähenkilö Inezin ja tämän toverin dialogiin kesken kohtauksen:

Kaikki oli kuten tavallista. Maaailma ei romahtanut. Ihmiset hoitivat asioitaan kuten tavallisestikin. Kaikki oli oikeastaan epätodellisen tavanomaista... ja koko syksyn ihmiset odottivat – tasaisesti laimentuvan kiinnostuksen vallassa – sodan syttyvän. Niin ei tapahtunut, ”Puola-raukkaa” lukuun ottamatta siis, mutta Puolahan oli niin kaukana.

– En päästä ketään miestä lähelleni! Se ei kannata, sitä joutuu vain pettymään... ne ei koskaan pidä lupauksiaan. (Bergman 2014, 28; suom. S. N.)

Bergmanin teoksen romaanimaisen otteen vuoksi sitä olisi mahdollonta käyttää tietolähteenä tieteellisessä tutkimuksessa ainakaan ilman muita, asiat samansuuntaisesti esittäviä ja helpommin verifioitavia lähteitä. Millainen sen lähdearvo on sitten kaunokirjailijalle? Voiko ajatella, että juuri *Sekreterarklubbenin* romaanimaisuus teki siitä helpon lähteen Guilloulle, joka sai siirrettyä Bergmanin teoksesta omaansa faktojen ohella myös valmiiksi tarinallistetut tapahtumakulut, tunnelmat ja ihmissuhteet? Miten Guillou on voinut varmistua siitä, lainaako hän Bergmanin seipitettä vai todella tapahtuneita asioita ja yksityiskohtia? Ovatko narratiivisen tietokirjan ja faktapohjaisen romaanin yleisöt niin erilaisia, ettei teosten välillä ole kilpailuasetelmaa, joka tekisi lainaamisesta kyseenalaista?

Kertova tietokirja herättää erityyppisiä hyödyntämisen rajoja koskevia kysymyksiä ja huolia kuin perinteisempi tietokirja, josta on ainakin periaatteessa helpompi seuloa dokumentoidut faktat erilleen kirjoittajan omista näkemyksistä ja tulkinnoista. Koska lainaamisen etiikkaa eivät ohjaa yksikäsitteiset periaatteet, epäreilun lainaamisen kohteeksi joutuneet kirjailijat etsivät usein tukea tekijänoikeuslaista.

MITEN ON TEKIJÄNOIKEUKSIEN LAITA?

Myös Bergman vetoaa lakiin: hän kysyy, miten pitkälle sitaattioikeus ulottuu ja miten ylisummaan on tekijänoikeuksien laita. Sitaattioikeudella tarkoitetaan tekijänoikeuslaissa poikkeamaa tekijänoikeuden

suojaan. Sitaattioikeuden nojalla toinen kirjailija voi lainata katkelman tai katkelmia julkaistusta teoksesta ilman alkuperäistekijän suostumusta, kunhan lainaukset ovat kontekstissaan perusteltuja ja apuna lainaajan omassa luomistyössä.²⁷

Sitaattioikeuden väärinkäyttönä on lakikommentaareissa pidetty liian laajojen katkelmien lainaamista (tosin mitään määramittaa lainalaatijoilla ei ole antaa) tai lainatun aineksen muuttamista tavalla, joka loukkaa alkuperäistekijän moraalisia oikeuksia.²⁸ Bergman tuntuu kirjoituksessaan vihaavan, että Guillou on ylittänyt sitaattioikeuden rajat hyödyntämällä *Sekreterarklubbenia* sekä liian laajasti että kirjan sisältöä vääristellen.

Bergmanin puheenvuorosta saa myös sen virheellisen kuvan, että *Sininen tähti* kokonaisuudessaan perustuisi *Sekreterarklubbeniin*. Tosi-asiassa Guillou on hyödyntänyt Bergmanin kirjaa lähinnä yhdessä kirjansa luvussa (luku V, ”Sirenerna”).²⁹ Likeisimmin Guillou seuraa Bergmanin teosta kohtauksessa, jossa C-toimiston naiset joutuvat palvelemaan lomalla olevia natsiupseereja. Sadomasokistisissa orgioissa naiset alistetaan nöyryyttävälle väkivallalle.

Toisin kuin Bergman toivoo, sitaattioikeudesta ei löydy välineitä lainauskiistaan, sillä *Sinisestä tähdestä* ei vertailevan lukemisen perusteella löydy sanatarkkoja lainauksia *Sekreterarklubbenista*.³⁰ Guillou on muokannut Bergmanilta ottamaansa aineistoa kauttaaltaan sijoittamalla siihen omat henkilöhahmonsensa sekä muuttamalla tilanteiden yksityiskohtia ja kerronnan perspektiiviä. Tekijänoikeuslaki sallii tekijänoikeuden suojaa nauttivan teoksen vapaan muuttamisen, mikäli tuloksena on uusi ja itsenäinen teos, kuten *Sinisen tähden* tapauksessa aivan ilmeisesti on.³¹

Laajemminkin ottaen tekijänoikeus suojaa ilmaisua, ei sisältöä, joten kaikki Bergmanin kirjassaan esittämät ideat ja tiedot ovat kenen hyvänsä

27. Upphovsrättslag 22 §; Tekijänoikeuslaki 22 §. Pykälä sitaattioikeudesta on samansisältöinen Ruotsin ja Suomen tekijänoikeuslaeissa ja kuuluu suomeksi seuraavasti: ”Sitaatti: Julkistetusta teoksesta on lupa hyvän tavan mukaisesti ottaa lainauksia tarkoituksen edellyttämässä laajuudessa.”

28. Ks. esim. Haarmann 2014, 106–108.

29. Guillou 2015, 156–194.

30. Molemmissa teoksissa esiintyy useaan otteeseen metafora ”spionen lägger pussel”, mutta se on peräisin toisen maailmansodan aikaisesta propagandajulistteesta, jonka koko teksti kuuluu ”Spionen lägger pussel – Behåll din bit – Håll tyst med vad du vet”.

31. Upphovsrättslag 4 §; Tekijänoikeuslaki 4 § 2.

vapaasti hyödynnettävissä. Vaikka tietokirjailija kirjoittaisi kuinka harvinaisesta tai vaikeapääsyisestä aiheesta hyvänsä, hän ei voi estää sitä, että muut hyödyntävät hänen tekemänsä tutkimuksen tai selvitystyön tuloksia omissa teoksissaan. Kuten Guilloukin medialle antamissaan kommenteissa tähdensi, historiaan ei voi saada tekijänoikeutta.³² C-toimiston naisista saavat kirjoittaa muutkin kuin Bergman.³³ Bergmanin luettelo asioista, joita Guillou on hänen mielestään luvattomasti lainannut, sisältää pääosin aineksia, joihin ei normaalioloissa synny tekijänoikeudellista suojaa (osoitteet, faktat, hahmot, tukholmalaismiljööt, ravintolat, henkilönimet).³⁴

Bergmanin perusteettomiksi osoittautuvat heitot tekijänoikeuslain suuntaan ovat kirjallisuuden lainauskiistoille tyypillisiä. Mielestään vahinkoa kärsinyt kirjailija (tai hänen puolestaan asiaa julkisuudessa ajava henkilö) ei yleensä täsmennä, miten lakia on rikottu ja missä kohtaa rike täsmälleen ottaen ilmenee. Tekijänoikeuslailla on kirjailijoiden ja kirjallisen kentän toimijoiden mielissä valtaa yli sellaistenkin asioiden, joihin se ei todellisuudessa ota kantaa tai jotka jäävät tekijänoikeuden suojan ulkopuolelle.³⁵

Tekijänoikeuslaki ei siis ole kovin hyödyllinen instrumentti lainauskiistojen ratkomisessa. Plagioinnin oikeudellista asemaa tutkinut Isabella Alexander on todennut, että plagioinnin (tai epäreiluksi kokemansa lainaamisen) kohteeksi joutunut kirjailija harvoin löytää laista tukea.³⁶

32. Esim. Barr 2015.

33. Elämäkerrallisten romaanien yhteydessä nousee toistuvasti esille myös kysymys siitä, onko ihmisellä oikeus omiin kokemuksiinsa ja elämänvaiheisiinsa. Mikään laki ei estä kirjoittamasta tosipohjaista fiktiota todellisista ihmisistä, kunhan ei syyllisty kunnianloukkaukseen tai yksityiselämää loukkaavien tietojen levittämiseen. Guillou ei kerro C-toimiston naisista mitään olennaisesti erilaista kuin Bergman, joten hän ei syyllisty loukkaamiseen.

34. Hahmot ja henkilönimet voisivat joissakin tapauksissa nauttia suojaa, jos ne ovat keksittyjä, mutta Bergmanin kirjassa kaikki henkilöt ovat todellisia historiallisia henkilöitä.

35. Esimerkiksi Panu Rajalan *Intoilijasta* tehtiin tekijänoikeusneuvostolle lausuntopyyntö, jossa toivottiin tekijänoikeuslaista löytyvän suojaa myös sellaisille teoksille, joiden tekijänoikeudet ovat ajan myötä ehtineet raueta. Ks. Tekijänoikeusneuvosto 2017 sekä lausunnon taustamateriaalit opetus- ja kulttuuriministeriössä. Tapauksesta ks. myös Nyqvist & Oja 2018, 54.

36. Alexander 2010, 5.

Vaikka pykälistä löytyisi apua, tekijänoikeusrikkomuksen uhri harvoin nostaa korvauskannetta tai oikeusjuttua, sillä oikeuden hankkiminen tätä kautta on vaivalloista ja todennäköisesti hyvin kallista. Oikeusjutun häviäminen vasta saattaakin käydä kukkarolle: menestyskirjailija Dan Brownia vastaan syytteen nostaneet tietokirjailijat Michael Baigent ja Richard Leigh määrättiin korvaamaan Brownin asianajokuluja 1,3 miljoonan punnan edestä.³⁷

NAISTEN HISTORIA – MIESTEN KERTOMANA

Kolmas Bergman–Guillou-jupakan yhteydessä esiin noussut ongelmakenttä koskee lainattujen tietojen sensitiivisyyttä. C-toimiston tiedustelutoimintaan värvättiin usein alempiin sosiaaliluokkiin kuuluvia naisia. Osa naisista sijoitettiin sihteerikoulutuksen jälkeen Saksan kaupalliseen edustustoon tai vastaaviin työtehtäviin, joissa he pääsivät käsiksi tiedusteluosastoa kiinnostaviin tietoihin. Naisia ajettiin myös intiimeihin suhteisiin tärkeiden ulkomaisten miesten kanssa. Siinä missä tiedusteluosaston miehet palkittiin sodan jälkeen mitaleilla ja uusilla vakansseilla, naiset jäivät historian hämärään.

Sekreterarklubbenin esi- ja jälkipuheissa Bergman korostaa sitä, miten kirja perustuu luottamukseen: ”Lähteeni ovat luottaneet siihen, että varjelen heidän anonyymiyttään ja kunnioitan heidän kertomukselle asettamiaan ehtoja.”³⁸ Naiset uskoivat tarinansa Bergmanille ja valtuuttivat hänet kertomaan siitä. Luottamuksen syntymistä Bergman perustelee sillä, että hänen äitinsä oli yksi C-toimiston ”seireeneistä” ja hän on itse lapsuudestaan asti tuntenut monia tämän entisistä kollegoista.³⁹

Koska suurin osa asianosaisista oli *Sekreterarklubbenin* ilmestyessä jo kuollut, heiltä ei ole enää mahdollista kysyä mielipidettä eikä heidän näkökulmansa noussut esille keskustelussa Guilloun lainojen moraalista. Kenen kokemuksiin Bergman siis viittaa kirjoittaessaan *Expressenissä*, että Guilloun romaani tuntuu naisista hyväksikäytöltä ja raiskaukselta? Bergmanin eettinen asema naisten puolustajana ja puolestapuhujana asetettiin kyseenalaiseksi jo joissakin

37. Oels 2016, 175.

38. Bergman 2014, ”Förord”; suom. S. N.

39. Bergman 2014, ”Förord”; suom. S. N.

Sekreterarklubbenin arvosteluissa. Esimerkiksi *Göteborgs-Postenin* kriitikko Håkan Lindgren kiinnitti huomiota siihen, miten kirja kertoo paljon tarkemmin ja yksityiskohtaisemmin tiedusteluosaston miesten keskusteluista ja keskinäisistä valtataisteluista, kun taas sihteeriklubin naiset uhkaavat jäädä sivurooliin.⁴⁰

Myös Guillou kritisoi varkaussyytösten jälkeen Bergmanin tapaa kertoa naisten kokemuksista. *Sekreterarklubbenissa* hätkähdyttävä natsiorgiakohtaus jää Guilloun mielestä torsoksi tavalla, joka panee epäilemään, että Bergman sensuroi historiaa.⁴¹ Guillou myös kuvaa romaanissaan yhtä tiedustelutoiminnan keskeisintä hahmoa, majuri Kernbergiä, huomattavasti kriittisemmin kuin Bergman tämän esikuvaa majuri Ternbergiä. Guillou kyseenalaistaa rajusti Kernbergin motiivit ja toimintatavat ja esittää naiset myös ruotsalaisten tiedustelupseerien uhreina. Tätä tulkintaa Bergman ei halunnut tai uskaltanut tehdä, vaikka siihen on jo hänenkin teoksessaan vankat perusteet.

Guilloun *Sinistä tähteä* keuhuttiin sen ilmestyttyä ”feministiseksi”, mutta varkauskohun myötä huomio kiinnittyi siihen, miten Guillou oli naisten kokemia väkivallantekoja käyttänyt. Bergman ei *Sekreterarklubbenissa* tulkitse natsiorgiakohtausta tai palaa siihen myöhemmin. Lukijalle syntyy vaikutelma, että naisten uhraus on mitä ilmeisimmin ollut tyhjä eikä tilanteesta saada irti tiedustelutoimintaa hyödyntävää informaatiota.

Guillou sen sijaan oikeuttaa romaanissaan naisten raa’an alistamisen sillä, että he saavat natsiupseereiden keskinäisistä puheista tärkeää tietoa juutalaisten joukkotuhosta Puolassa. Tiedonmurulla on merkitystä myös Guilloun koko romaanisarjalle, sillä *Suuren vuosisadan* edellistä osaa *Sokea piste* (*Att inte vilja se*, 2014; suom. 2015) kritisoitiin siitä, että se antoi vääristyneen kuvan ruotsalaisten suhteesta holokaustiin. Teoksen perusteella olisi voinut kuvitella, ettei Ruotsissa tiedetty natsien hirmuteoista. *Sinisen tähden* orgiakohtauksella Guillou oikaisee edellisen kirjansa synnyttämän vääristymän ja antaa samalla todelliselle historialliselle tapahtumalle selityksen, jota sillä ei ilmeisesti todellisuudessa ollut.

Guilloun tapa käyttää naisten historiaa muistuttaa kahdesta suurta kohua herättäneestä tapauksesta brittikirjallisuudessa. D. M. Thomas

40. Lindgren 2014.

41. Ågren 2015.

oli romaanissaan *Valkoinen hotelli* (*The White Hotel*, 1981) käyttänyt Anatoli Kuznetsovin dokumenttiromaanissa *Babi Jar* (*Babi Yar*, 1966; suom. 1967) kerrottua Dina Pronitševan todistajanlausuntoa Babi Jarin joukkomurhasta.⁴² Thomas oli lisännyt muutoinkin karmaisevaan kohtaukseen raakaa seksuaalista väkivaltaa ja sijoittanut sen teoksensa kokonaisrakenteeseen, jossa psykoanalyysin esitetään olevan osatekijä päähenkilön myöhemmin toisen maailmansodan aikana kokemissa kauhuissa. Ian McEwan puolestaan oli käyttänyt kirjailija Lucilla Andrewsian toisen maailmansodan aikaiseen sotasairaalaan sijoittuvaa muistelmää teoksessaan *Sovitus*. Kun McEwania vuonna 2006 syytettiin Andrewsian plagioinnista, hän vastasi ottaneensa teoksesta vain sairaanhoitajan ammattiin ja toimintaympäristöön liittyviä faktoja, mutta lähempi tarkastelu osoitti, että hän oli ammentanut romaaniinsa henkilöahmoja, tilanteita, jopa dialogin pätkiä.⁴³

Guillou, Thomas ja McEwan olivat ilmoittaneet lähteensä kirjansa yhteydessä, mutta se ei estänyt skandaaleja. Kun menestyvä mieskirjailija lainaa vähemmän tunnetulta kirjailijalta ja kirjoittaa vielä historiankirjoituksen marginaaliin jääneistä naisista, ollaan herkällä alueella, jossa naisten kokemusten uudelleenkertominen voi helposti alkaa näyttää hyväksikäytöltä ja tarkoitushakuiselta naisten uhriaseman toisintamiselta. Lainaamiseen liittyy vallankäytön ulottuvuus, josta kaikki kirjailijat eivät vaikuta olevan tietoisia.

Bergmanin esittämät syytökset, joiden mukaan Guillou on kaupallisessa tarkoituksessa ja loukkaavasti hyödyntänyt *Sekreterarklubbenia*, saivat sittemmin hieman oudon kaiun, sillä Bergman alkoi itse kirjoittaa jännitysromaanien sarjaa *Sekreterarklubbenin* pohjalta. *Sally och Nazistligan*, alaotsikoltaan *Sekreterarklubben 2*, ja *Sally och Terrorbombaren* (*Sekreterarklubben 3*) ilmestyivät vuonna 2018. Seuraavana vuonna Bergman julkaisi ”dokumentaarisen romaanin” *Sally och Sekreterarklubben*, jolla on hämmentävä alaotsikko *Sekreterarklubben 1 ½*. Se on kirjoittajan mukaan alkuperäisen *Sekreterarklubben*-tietokirjan ”director’s cut”, johon on koottu tietokirjasta pois jätettyä aineistoa fiktiolla höystettynä.⁴⁴ Kirjoissa näkökulma on siirtynyt entistä selvemmin naisista tiedustelutoiminnan miehiin, vaikka alaotsikot edelleen viittaavat

42. Ks. esim. Nicol 2004, 1–12.

43. Alden 2009.

44. Bergman 2019, 6–7.

naisten epäviralliseen kerhoon, jossa he kokoontuivat ja keskustelivat kokemuksistaan. Fiktiivisten jatko-osien liittäminen tietokirjaan on äärimmäinen, joskin harvinainen esimerkki lajityyppien lähenemisestä ja liudentumisesta.

Bergmanin siirtyminen fiktion on tulkittavissa kilpailuksi Guilloun kanssa tämän omalla alalla. *Sekreterarklubbenin* jatko-osilla Bergman pääsee osaksi samaa markkinasegmenttiä ja pystyy mainostamaan omia teoksiaan tosipohjaisempina kuin toisen käden lähteisiin turvautuva Guillou. Guillou ei tosin ole kuka tahansa kilpailija: hänen saamansa mediahuomion ylittämiseen tarvittaisiin varsinainen kirjallinen sensaatio, ja sitä Bergmanilla ei ole ollut tarjota.⁴⁵

Bergmanin epäselvä asema naisten historian kirjoittajana ja nopea siirtyminen sensitiivisen aiheen kaupallistamiseen panevat epäilemään, oliko *Expressen*issä julkaistun, ammattietiikkaan ja tekijänoikeuksiin vetoavan puheenvuoron takana pikemminkin harmistus toisen kirjailijan myynti- ja arvostelumenestyksestä. Lainakiistoille on tyypillistä, että kriittinen katse kääntyy myös syytösten esittäjän ja väitetyn kärsijän omaan tuotantoon: miten ”alkuperäistä” se on ja miten tarkasti lainaamisen ”uhri” tuo esille omat lähteensä?⁴⁶ *Sekreterarklubbenin* paratekstit eivät täsmällisesti kerro, miten Bergman on tietonsa naisilta hankkinut ja miten hän on ne yhdistellyt kertomukseksi.

KONFLIKTIALTISTA INTERTEKSTUAALISUUTTA

Bergmanin puheenvuorossaan esittämät kysymykset ja niiden taustojen avaaminen osoittavat, ettei tietokirjallisuuden lainaaminen kaunokirjallisuudessa ole mitenkään selväpiirteinen ja helposti haltuun otettava ilmiö. Suomessakin tunnetut kirjalliset lainauskiistat koskevat nimenomaan tietokirjan lainaamista kaunokirjassa. Kun meillä puhutaan plagiaateista, keskustelussa nousevat liki poikkeuksetta esille Arvo Salon *Lapualaisooppera* (1966) ja Anja Kaurasen *Pelon maantiede* (1995).

Salo oli *Lapualaisoopperassa* hyödyntänyt Artturi Vuorimaan muistelmateosta *Kolme kuukautta Kosolassa* (1931) rakentaessaan

45. *Sally och Nazistligan* ei saanut mediassa kovinkaan paljon huomiota. Harvalukuiset arviot eivät olleet sävyiltään pelkästään myönteisiä, ks. esim. Sandström 2018.

46. Nyqvist & Oja 2018, 57–58, 60.

ajankuvaa Lapuan liikkeestä. Monet lapualaisten repliikeistä oli poimittu Vuorimaan teoksesta. Vuorimaa nosti tapauksesta oikeusjutun, joka eteni lopulta Korkeimpaan oikeuteen asti. Se on ainoa näin korkealla tasolla tuomittu lainaamista koskeva tapaus. Korkein oikeus katsoi, ettei Vuorimaan tekijänoikeuksia ole loukattu, koska *Lapualaisooppera* on itsenäinen ja uusi teos, joka kuuluu lisäksi eri lajiin kuin Vuorimaan muistelman, ja koska Salon tarkoituksena oli saattaa Vuorimaan teoksessa ilmenevä aatemaailma arvostelun kohteeksi. Vuorimaan rangaistusvaatimus kunnianloukkauksesta hylättiin jo hovioikeuden käsittelyssä; itse asiassa Vuorimaan ja hänen teoksensa arvostelu ja esittäminen nurjassa valossa oli juuri syy, joka perusteli Salon ottamat laajat sitaatit.⁴⁷

Kaurasen *Pelon maantieteestä* puolestaan nousi vilkas keskustelu lehdistössä, kun maantieteilijä Hille Koskela koki Kaurasen hyödyntäneen luvatta ja vääristellen omaa ja kollegansa tutkimusta. Tapauksesta puhutaan yleensä plagiointina, mutta kuten Outi Oja on osoittanut, ei Kaurasen romaanista löydy suoria sitaattilainoja vaan Kauranen on luovasti yhdistellyt Koskelan ja tämän kollegoiden tekemän tutkimuksen antia muihin materiaaleihinsa.⁴⁸ Yhteen epäiltyyn ”lainaan” keskittynyt keskustelu jätti varjoonsa sen, että koko Kaurasen romaani pohjaa sitaattien käyttöön ja muunteluun. Niin ikään Salon tapauksessa on jäänyt huomiotta se, miten *Lapualaisooppera* lainaa runsaasti myös muista lähteistä.⁴⁹

Kaikki tässä luvussa esille nostamani tapaukset osoittavat, miten lainaamiskäytännöissä on kyse paljon muustakin kuin sanojen tai aiheiden siirtämisestä teoksesta toiseen. Pohjimmiltaan ne koskevat lainatun tekijän suhdetta teokseensa. Usein tapauksen nostaa julkisuuteen tekijä, joka kokee, että hänen teostaan on hyödynnetty luvattomasti ja väärin – siitä huolimatta, että teoksen julkaistessaan tekijä joutuu hyväksymään, että lukijat tulkitsevat ja käyttävät teosta omista lähtökohdistaan.

Silti on ymmärrettävää, että tietokirjailija kokee tulleen loukatuksi, kun huomaa kirjansa olleen pohjatekstinä kaunokirjalliselle teokselle. Useimmissa tässä luvussa käsitellyissä tapauksissa tietokirjailijalla on hyvin henkilökohtainen suhde aiheeseensa. Hänen teoksensa

47. Korkein oikeus 1971.

48. Nyqvist & Oja 2018, 280–308.

49. Niemi 1988, 120.

kertoo myös hänestä itsestään. Tätä on pidetty erityisesti kertovan tietokirjallisuuden lajityyppillisenä piirteenä: ”Luova tietokirjoittaminen eroaa tietokirjoittamisesta siinä, että siihen usein liittyy intohimo tai intiimiys. – – Tässä on yhtymäkohta omaelämäkerralliseen kirjoittamiseen: henkilökohtaisuus”, kirjoittavat Emilia Karjula ja Tiina Mahlamäki luovaa tietokirjoittamista käsittelevän kokoelman *Kurinalaisuutta ja kuvittelua* (2017) esipuheessa.⁵⁰

Kun tietokirjoittajalla on omakohtainen ja tunnepitoinen suhde teokseensa, sen aiheen soveltaminen fiktiiviseen kehykseen voi tuntua ikävältä ja loukkaavalta vääristelyltä, jopa varkaudelta. Tietokirjailija saattaa myös kokea, että kaunokirjailija pääsee kovin helpolla. Tekijänoikeuslakeja edeltävän ja edelleen syvään juurtuneen tekijäkäsityksen mukaan vaivannäkö asian parissa tuottaa omistajuutta.⁵¹ Siksi Bergmankin korosti joka käänteessä kolmenkymmenen vuoden tutkimustyötään – ja journalistit toistivat tämän pysähtymättä miettimään, mitä tällainen työrupeama käytännössä tarkoittaisi. Guillou puolestaan kirjoitti romaaninsa vuodessa – ajassa, joka olisi ollut mahdoton, mikäli hänen olisi pitänyt itse ottaa selvää tiedustelutoiminnan kiemuroista. Tästä näkökulmasta näyttääkin siltä kuin Guillou olisi vain käynyt poimimassa Bergmanin pitkän uurastuksen hedelmät.

Kiistoissa siis lähdetään liikkeelle tekijän ja tämän teoksen erityissuhteesta, jota lainaaminen rikkoo. Vasta toissijaisesti niissä on kyse lainaavan kirjailijan eettisistä ja esteettisistä valinnoista, siis siitä, miten hän kertoo tositapahtumista fiktion kehyksessä, miten hän yhdistelee tietokirjan aineistoa muihin elementteihin ja miten ilmoittaa lähteiden käytöstä teoksensa yhteydessä.

Lainaamisen oikeutusta punnittaessa nousevat esille tiedon alkuperää ja oikeellisuutta koskevat kysymykset sekä se, löytyykö kaunokirjallisen teoksen estetiikasta perustetta tavalle, jolla tietolähteitä on hyödynnetty. McEwanin *Sovituksen* lainoja tutkinut Natasha Alden esimerkiksi argumentoi sen näkökulman puolesta, että McEwanin lähteiden käyttö on osa hänen esteettis-epistemologista ajatteluaan. McEwan haluaa pitää kiinni faktoista silloinkin, kun keksiminen olisi mahdollista, koska hän haluaa korostaa kuvaamiensa tapahtumien todellisuuspohjaa

50. Karjula & Mahlamäki 2017, 11.

51. Tämä käsitys juontaa juurensa lockelaisesta käsityksestä, jonka mukaan työ on omaisuuden perusta. Ks. Locke 1995, 66–86.

ja erottautua siten niistä postmodernin ajan kirjailijoista, joille alkupe-
rällä ja historiallisella tarkkuudella ei ole merkitystä.⁵²

Guilloun *Suuri vuosisata* -sarjan romaanien jälkisanoissa puolestaan
tulee esiin koko lainaamisen muotojen kirjo ”varastamisesta” tieto-
kirjailijan kiittämiseen tämän arvokkaasta työstä. Vaikka Guilloun *ad
hoc* -lähdemerkintöjä voi pitää melkoisen horjuvina, ne samalla kerto-
vat lainaamisen tilannesidonnaisuudesta. Kirjailijan kokemus lähdetie-
tojen merkityksestä omalle työlleen voi hyvinkin vaihdella yksittäisen
teossarjan tai jopa romaanin eri osien välillä.

LISÄÄ SÄÄNTÖJÄ VAI VASTUULLISTA VAPAUTTA?

Kertovan tietokirjallisuuden nousu ja samanaikainen faktapohjaisen
kaunokirjallisuuden suosio aiheuttavat epäilemättä vastaisuudessa-
kin tilanteita, joissa tietokirjailija kokee kaunokirjailijan hyödyntäneen
liikaa tai hyötyneen liian helposti hänen työstään. Tässä luvussa käsi-
teltyjen tapausten synnyttämässä keskusteluissa on esitetty kolme eri
keinoa korjata tilannetta.

Ratkaisuehdotuksista yleisin on tietokirjallisuudesta tutun lähde-
käytännön ulottaminen kaunokirjallisuuteen. Tosin Guilloun *Sinisen
tähdän*, McEwanin *Sovituksen*, Rajalan *Intoilijan* ja Thomasin *Valkoi-
sen hotellin* tapaukset osoittavat, ettei lähdeluettelokaan estä kiistoja.
Ongelmaan saattaisi auttaa vapaamuotoinen jälkisana, jossa kirjailija
avaisi lähteiden lisäksi kirjoitusprosessiaan ja kertoisi, *miten* on lähtei-
tään käyttänyt.

Lähteiden ilmaisemisen pakko tosin kaventaisi olennaisesti fiktion
mahdollisuuksia. Toisinaan kaunokirjallisen teoksen merkityksen tai
vaikutuksen kannalta on välttämätöntä, että lukija ei tiedä, mikä on
totta ja mikä ei, mikä lainaa ja mikä keksittyä.⁵³ Tarkka ainesosaluet-
telo sopii ruokapakkauksen kylkeen, ei taideteokseen. Taidetta ja sen
luomisprosessia ei aina voi eikä kannata selittää.

Toiseksi ratkaisuksi on ehdotettu tiukkaa sitaattioikeuden tulkintaa,
jonka mukaan sitaatti on merkittävä selkeästi ja lähdeviite annettava sen

52. Alden 2009, 69.

53. Tällainen epätietoisuus on keskeinen elementti esimerkiksi monissa autofiktiivisissä
teoksissa.

yhteydessä. Tämä tulkinta on Suomessa esitetty esimerkiksi tekijänoikeusneuvoston Raija Orasen *Aurora*a koskevassa päätöksessä.⁵⁴ Sen seurauksena Oranen on myöhemmässä historiallisessa romaanissaan *Marsalkan ruusu* (2018) merkinnyt dokumenttilainauksensa lainausmerkeillä ja kirjoittanut niihin saatteita, jotka tekevät lukijalle selväksi, että minäkertoja Mannerheim lainaa nyt itseään.⁵⁵ Mikäli Oranen olisi halunnut sijoittaa suoran sitaatin Mannerheimin repliikkiin, tämä olisi ilmeisesti pitänyt ilmoittaa kaksinkertaisilla lainausmerkeillä, sillä lainausmerkit on fiktiossa jo varattu raportoidun fiktiivisen puheen esittämiseen.⁵⁶

Sitaattien merkintävaatimus ei siis kovin onnistuneesti sovi kaunokirjallisuuden totunnaisiin kerronnan tapoihin. Ja vaikka Oranen on merkinnyt dokumenttilainat lainausmerkeillä, merkkien käyttö ei poista sitä ongelmaa, että sitaatin lähdetiedot puuttuvat. *Marsalkan ruusun* lukija ei tiedä, mistä lähteestä merkitty sitaatti on peräisin ja kuka sen on mahdollisesti kääntänyt.⁵⁷ Orasen noudattama, kaunokirjallisuudessa poikkeuksellinen käytäntö ei riitä vastaamaan tiukkaa sitaattioikeuden tulkintaa.

Erityisen haasteen lähdeviitteiden ja lainausmerkkien lisäämisen vaatimuksille tuo kirjan muuttuva muoto. Äänikirjoissa lainausmerkkejä on mahdotonta ilmoittaa kuulijalle ja lähdeluettelot jätetään kaunokirjoissa säännönmukaisesti lukematta, kuten *Marsalkan ruusun* äänikirjaversiossa. Näin toki tehdään myös äänikirjoiksi tuotettavien tietokirjojen kohdalla. Äänikirjan kuuntelija harvemmin hankkii itselleen kirjan painettua tai e-kirjaversiota, joten yksi tärkeä kirjojen julkaisumuoto tekee tällä hetkellä lähteiden ilmoittamisesta käytännössä haastavaa. Tekijänoikeuslain sitaattioikeuden soveltamista pohdittaessa tämä näkökulma ei ole tullut esille.

54. Tekijänoikeusneuvosto 2015. On huomattava, että lausunto ei ollut yksimielinen: juridiikan asiantuntijatkaan eivät tulkitse sitaattioikeutta kaunokirjallisuudessa samalla tavalla.

55. Oranen 2018, esim. 36, 259, 275–276, 290, 492.

56. Oranen käyttää raportoidun puheen merkinä pitkää viivaa (ajatusviiva), dokumenttisitaatteihin lainausmerkkejä, joten kahdet erityyppiset lainaukset saadaan erotettua – ellei sitten jotakin sitaattia Mannerheimin kirjeistä tai muista dokumenteista ole upotettu tämän dialogiin toisten henkilöhahmojen kanssa.

57. Kääntäjälle syntyy tekijänoikeus kääntämäänsä tekstiin, joten hänet pitäisi mainita siinä missä alkuperäisteoksenkin tekijä.

Kolmas ratkaisuehdotus on luvan pyytäminen lainattavalta tietokirjailijalta. Kuten kävi ilmi, Bergmanin tapauksessa tekijänoikeuslaista ja sen sitaattipykälästä ei ollut apua lainakiistan selvittämisessä, ja perusteellinen lähdeselvitysikin *Sinisestä tähdestä* löytyi. *Expressen*-lehden kirjoituksessaan Bergman esitti vielä yhden ehdon teoksensa käytölle: luvan pyytämisen.⁵⁸ Esitys kumpuaa arkielämän käytöskoodeista: kun lainaamme vaikka toisen kynää tai polkupyörää, meillä on velvollisuus kysyä lupa, muutoin laina tulkittaisiin varkaudeksi.

Kirjallisuus ei kuitenkaan ole kynä tai polkupyörä, eikä lainaaminen vähennä alkuperäisen tekijän käyttöoikeutta teokseensa. Olisiko Bergman antanut Guilloulle luvan oman teoksensa kriittiseen hyödyntämiseen? On helppoa aavistaa, että lupakäytäntö rajoittaisi tiedon jatkokäytön mahdollisuuksia. On myös yhtä lailla vaikeaa perustella, mistä velvollisuus luvan pyytämiseen kumpuaisi. Tietokirjailija tuottaa ja tulkitsee tietoja, mutta hänelle ei synny niihin sellaista omistusoikeutta, joka rajoittaisi toisten mahdollisuuksia käyttää niitä ja tulkita niitä eri tavoilla.

Lainaamisen funktiot ja ilmenemistavat ovat kaunokirjallisuudessa paljon moninaisempia kuin tietokirjallisuudessa. Tiukemmat säännöt – esimerkiksi täsmällisemmät merkintätavat, sitaattikiistojen juridisointi tai luvan edellyttäminen – eivät tunnu luontevilta ja kaunokirjallisuuden erityisluonnetta taiteena kunnioittavilta tavoilta selventää tietokirjallisuuden ja fiktion suhdetta.

On kuitenkin mahdollista löytää muita ratkaisuja, jotka antavat arvon lainatuille tekijöille, palvelevat lukijoiden tiedontarvetta sekä takaavat lainaavalle tekijälle riittävän luomisvapauden. Alan sisäinen keskustelu tekijyydestä ja lainaamisen funktioista olisi hyvä lähtökohta. Tietokirjailijoiden ja kaunokirjailijoiden olisi hyödyllistä keskustella sekä omien kollegoittensa piirissä että yhdessä. Näin hahmottuisi paremmin se, millaisiin uskomuksiin ja käytäntöihin nykyiset toimintatavat perustuvat ja onko niitä syytä korjata. Tällaisen keskustelun myötä myös yksittäisellä kaunokirjailijalla olisi paremmat valmiudet pohtia, millaista lähteiden ilmaisemista hänen kulloinenkin projektinsa edellyttää vai edellyttääkö lainkaan. Rajoituspyrkimykseen vastataan usein ylimalkaisesti korostamalla taiteilijan rajatonta vapautta – ”oikeutta

58. Bergman 2015.

varastaa” –, mutta sekin on liian yksinkertainen ratkaisu aidosti moniulotteiseen tilanteeseen.

Kirjallisuudentutkimus voi osallistua ratkaisujen etsimiseen tarkastelemalla kiistoja kokonaisvaltaisemmin kuin mihin julkisessa keskustelussa pystytään. Esimerkiksi Bergmanin ja Guilloun kiistassa molempien kirjailijoiden laajempi tuotanto auttaa arvioimaan syytösten aiheellisuutta ja lainaamisen konteksteja. Syytösten purkaminen osiin ja keskustelun retoriikan täsmällisempi analyysi paljastavat, mitä erilaisia vivahteita sinänsä suoraviivaiseen varkaussyytökseen saattaa sisältyä ja miten nämä vivahteet liittävät yksittäistapauksen aiempien konfliktien jatkumoon.

Julkisuudessa kiistat sitaattien alkuperästä tai epäilyt epärealista lähdemateriaalien käsittelystä saavat paljon huomiota. Konflikteista huolimatta on tärkeää pitää mielessä se, että lajien läheneminen ja sekoittuminen on pikemminkin kirjallisuutta rikastava ilmiö kuin ongelma.